ESTRUCTURAS REPETITIVAS

Fundación Juan March
Castelló, 77. 28006 Madrid

ESTRUCTURAS REPETITIVAS

ESTRUCTURAS

Diciembre 1985 - Febrero 1986

REPETITIVAS

Fundación Juan March

© Fundación Juan March, 1985

Fotomecánica: DIA
Fotocomposición e impresión: G. Jomagar. Pol. Ind. Arroyomolinos (Móstoles).

Depósito Legal: M-40606-1985

I.S.B.N.: 84-7075-330-4

Diseño Catálogo: Jordi Teixidor

Textos: Simón Marchán Fiz

La Fundación Juan March desea agradecer
la colaboración prestada por el
Museo Ludwig de Colonia, al que pertenecen
todas las obras expuestas.

A los Profesores Doctores Peter e Irene Ludwig,
al Dtr. Siegfried Gohr y a la
Dtra. Evelyn Weiss, que han hecho
posible esta Exposición,
la Fundación Juan March les expresa su
mayor reconocimiento.

Madrid, Diciembre 1985

Delaunay, Robert

Ritmo sin fin, 1934

A Rose Is a Rose Is a Rose...

Figuras de la identidad y el hacerse visible del arte desde lo elemental.

Simón Marchán Fiz

Situad la belleza en la percepción de las relaciones, y tendréis la historia de sus progresos desde el nacimiento del mundo hasta nuestros días.

D. Diderot. Beau, 1752.

A partir del siglo XIX el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere un espesor propio, despliega su historia, leyes y una objetividad que sólo a él pertenecen.

M. Foucault. Las palabras y las cosas, 1966.

Construimos y construimos y, no obstante, la intuición continúa siendo un buen asunto.

P. Klee. Experimentos exactos en el dominio del arte, 1928.

¿Cómo escenificar en un mismo espacio estético obras en apariencia tan dispares como las de Robert Delaunay, Lucio Fontana, Sol LeWitt o Andy Warhol? Desde luego, acostumbrados a las distinciones recortadas de la lógica clasificatoria de los *ismos,* no es fácil fomentar la convivencia, y menos la pertinencia, del Orfismo con el *Espacialismo,* del Minimal Art con el Pop Art y las demás etiquetas desperdigadas bajo las que suelen cobijarse las obras aquí reunidas. Con todo, si bien la feliz oportunidad, que el Museo Ludwig y la Fundación March nos brindan, no aspira en modo alguno a encumbrar paradigmas, pasados o presentes, todo invita a que sea tomada como una excusa propicia para reencontrar esa suerte de parentesco escurridizo entre las obras más alejadas, para delatar esas similitudes diseminadas, esas pertenencias o naturalezas casi secretamente compartidas, que sortean las caracterizaciones formales al uso.

Embarcados como estamos en la revisión crítica de nuestra modernidad más cercana, al contemplarlas, no podemos sustraernos fácilmente a las marcas

diferenciadas de nuestro propio museo imaginario. Pero, por debajo de ellas, se escuchan asimismo los murmullos insistentes de ciertas identidades, el eco nunca apagado de que el orden de lo visible artístico está expuesto a ser atrapado en la maraña que con sus tenues filamentos envuelve al arte o a ser desviado por una memoria siempre alerta, capaz de trastocar el tiempo lineal de la representación artística en un espacio estético simultáneo de virtuales parentescos.

¿Cuál es en esta ocasión el hilo conductor que pueda guiarnos a través de tan intrincada maraña? ¿Cómo se teje la urdimbre de la sensibilidad que las entrelaza? Creo que ello viene insinuado por el propio título de la muestra, por la reducción de todas estas pinturas o esculturas a la estructura y la serie. Ambas no sólo no se recusan, sino que se comprimen en una expresión que las abarca por igual: estructuras de repetición o series.

El orden estructural y las figuras de la identidad y la sucesión.

Si bien todo lo relacionado con la estructura ha estado monopolizado en años recientes por el ya replegado estructuralismo, este término desborda las pretensiones unívocas o los trasvases literales. Como es sabido, en el ámbito estético remite a toda una prehistoria que se remonta a las concepciones clásicas de la obra artística como organismo, siendo objeto de elaboraciones teóricas por la estética formalista a finales del siglo pasado y la ciencia del arte en los comienzos del nuestro (K. Fiedler, A. von Hildebrand, H. Wölfflin, hasta H. Seddmayr o P. Francastel, en fechas más próximas).

La estructura, pues, oscila entre la concepción amplia, organicista, en la que se mueven las vanguardias históricas, y una concepción más estricta, auspiciada por los debates lingüísticos y estructuralistas. En el primer supuesto, es entendida como una totalidad orgánica cuyas partes es preciso valorar por referencia al todo, pero apenas se profundiza en las relaciones de orden que las gobierna o, con objeto de captarlas, se invocan los análisis intuitivos y perceptivos. En su acepción más restringida, se identifica con una totalidad sistemática, vinculada a las nociones de sistema latente, tal como se entendía en las ciencias físico-matemáticas o era trasvasada al sistema lingüístico.

Siguiendo esta precipitada distinción, las obras seriales o estructuras de repetición basculan entre ambas concepciones, sin bien, frente a la interpretación del momento,

Fontana, Lucio

Concepto Espacial: Anhelos, 1961

se han abandonado las rigideces estructuralistas y, mucho más la reducción a las mismas que se ambicionaba a finales de los sesenta. No en vano el lanzamiento de los dados, metáfora de la transición de las formalizaciones artísticas de los años sesenta a las estéticas más recientes de la interpretación, traspasa los umbrales del laberinto, reconstruye las polifonías instintivas y bebe del pozo casi insondable del significante flotante, en el que también parecen flotar incluso aquellas tendencias que se pensaban más formalizadas.

Aparte de compartir rasgos propios de la concepción estructural en cualesquiera de sus polos, comenzando por el culto al *lenguaje-objeto,* al entendimiento de la obra artística como algo que se autoregula y se basta a sí misma, las estructuras de repetición están presididas por la sucesión y la continuidad, pero, sobre todo, por lo que llamaré la figura de la *identidad.* No es casual a este respecto que el puntillismo o el divisionismo de un Seurat o Signac sean traídos como el inicio del arte serial. En el toque dividido, proclive a la identidad frente a la pincelada barrida de los impresionistas, aflora, no sólo para Robert Delaunay o Paul Klee, sino para los más exigentes estructuralistas, el elemento primario de las estructuras de repetición. Aunque sea manteniendo todavía la hipótesis de la sustitución y la semejanza con la realidad exterior o tomando como criterio de agrupación la inestable percepción cromática.

Si bien, tras el puntillismo, vemos emerger en el cubismo analítico síntomas inequívocos de la estructuración de la superficie pintada, aunque sea todavía a través de una reducción de los volúmenes geométricos a fragmentos irracionales, o Mondrian y otros artistas constructivistas articulan estructuras lineales y planimétricas con matrices seriales. Paul Klee será quien retome la problemática con todas sus consecuencias. Con la particularidad de que para este artista el orden estructural rebasa la experiencia perceptiva y se erige en una ley constructiva universal que contempla la configuración artística de la realidad como una de sus plasmaciones particulares.

Paul Klee, en efecto, considera que existen dos posibilidades, básicamente diferentes, de agrupación formal. En el decurso de las *Lecciones* impartidas en la Bauhaus de Dessau, las denomina reiteradamente como *estructural* e *individual.* La primera, calificada asimismo de formación *dividual,* tiene que ver con la organización plástica que se basa en la repetición de los mismos elementos o configuraciones formales, en la misma medida y peso de las partes singulares. Si el criterio de la *individual* se asienta sobre la desigualdad y la diferencia, lo *dividual* está presidido por el insinuado principio artístico de la identidad. Originariamente se trata de un principio lógico que se extrapola a la creación artística y se trasluce tanto en la tendencia a la similitud de las dimensiones de los elementos más simples, como en la disposición a generar grupos aditivos.

Warhol, Andy

80 billetes de dos dólares (anverso y reverso), 1962

Aunque el propio artista no oculte sus preferencias por la configuración individual, considerándola superior, no es infrecuente en su pintura la pervivencia del segundo. Incluso no es casual que en la serie *Polifonías* o en la más conocida *Ad Parnassum* (entre 1930 y 1933) retome la técnica divisionista con objeto de entrelazar ambos principios en una misma obra.

Si bien la irrupción de las estructuras de repetición en sus acepciones modernas, parece ser un acontecimiento artístico peculiar al arte de nuestro siglo, se inscribe, no obstante, en un horizonte más extenso desde el que, por un lado, se delata la pervivencia larvada de la *episteme* clásica en las entrañas mismas de la modernidad y, por otro, se sintoniza con el más reciente *retorno del lenguaje*.

Desde la primera sospecha, la noción de serie no sólo es indisociable de la figura de la identidad, sino que, nada menos, parece hundir sus raíces en la *mathesis* cartesiana, asumida como la ciencia universal de la medida y del orden, matrices para el establecimiento de cualquier serie. Mientras la medida permite encontrar la unidad común: la identidad, el orden consiente pasar de un término a otro sin interrupción, promoviendo la sucesión ordenada. Las estructuras de repetición se instauran, pues, en estos mecanismos del racionalismo clásico desde Descartes hasta Leibniz. Y no es baladí que, en esta misma órbita, la puesta en serie comience por lo más simple para avanzar hacia lo más complejo. Las series artísticas más recientes se han centrado asimismo en unas unidades de medida muy elementales, las *estructuras primarias,* y su sucesión ha estado presidida por un orden no menos simple. Tal vez a ello se deba la propensión a usufructar unas unidades edénticas de la serie inspiradas en la geometría más elemental y a ordenar su sucesión según unas relaciones aritméticas no menos transparentes.

Desde luego, aunque ya diluida la ideología de la ruptura, sospecho que estamos lejos de haber clarificado la genealogía de muchas manifestaciones artísticas modernas, así como sus deudas hacia la tradición clásica o iluminista, ni éste es el marco oportuno para abordarlas. No obstante, al lado de estos mecanismos de medida y orden, generadores de la serie, resaltaría, atendiendo sobre todo a la relevancia alcanzada por el Minimalismo, una preferencia que atraviesa toda la cultura artística iluminista: el culto a los *primeros principios* de cada arte.

Más en concreto, a medida que se abandonan las analogías con la música o con las proporciones matemáticas, se incoan las analogías de los objetos con nuestro organismo, con nuestra organización fisiológica y psicológica a través del acto perceptivo. Analogías que no sólo impulsan el desplazamiento de la aritmética, sino

Warhol, Andy

Tejano-Retrato de Robert Rauschenberg, 1963

que sedimentan en la conocida reducción de los principios del arte a la simplicidad y a la geometría elemental. Es cierto que tal reducción en la articulación artística de lo visible queda circunscrita originariamente a la arquitectura, pero no lo será menos el potencial que reserva cara al futuro de las restantes. Por lo que se refiere a las artes visuales, no podrá germinar y desplegarse en plenitud hasta que, a comienzos de nuestro siglo, no se disipen los mecanismos de la semejanza.

En tal tesitura ha mostrado asimismo su virtualidad la sorprendente e inédita definición de lo bello, identificado por Diderot con la *percepción de las relaciones* (reales, percibidas e intelectuales o proyectadas en las cosas). Percepción de las relaciones que tampoco ha dejado sentir su vitalidad hasta que la pugna con su principio ilustrado concurrente, la imitación, se resuelva en su favor e impregne a la poética de la *forma significante,* legitimadora del arte moderno desde principios de nuestro siglo, o se vea acuñada bajo la fórmula sin cortapisas de las *relaciones puras* por garantes tan prestigiosos como Delaunay, Mondrian, Klee, Kandinsky, Th. van Doesburg, etc.

Desde una óptica semejante, las estructuras de repetición son una ejemplificación limitada de un acontecimiento decisivo de nuestro siglo, del *retorno del lenguaje* en la acepción de M. Foucault, o, lo que sería más propio, del repliegue del arte sobre sí mismo, sobre su estructura inmanente, una vez abierta la brecha cada vez más infranqueable entre la representación artística y las cosas, entre el arte y la realidad. Al replegarse sobre la inmanencia del significante, pareciera como si flotara, adquiriera un espesor, una historia y una objetividad, que sólo a él le pertenecen; como si no tuviera otra ley que afirmar más que su existencia escarpada, ni nada que decir, a no ser su propia forma.

Tras estos acontecimientos, nos es posible emprender recorridos a través de la modernidad en variadas direcciones, con frecuencia entreveradas. *Mathesis,* geometría elemental, percepción de las relaciones puras, repliegues sobre el significante, figuras de la identidad y la sucesión, no desvelan sino parentescos secretos que podemos sorprender en el momento más inoportuno, o la reconversión de la añeja teoría de la perfección, de raigambre clasicista, a los modelos perceptivos acabados, la connivencia entre las aspiraciones de la estética neoclásica y las ambiciones desbordadas desde la teoría de la *pura visibilidad,* a finales del siglo pasado, a las estructuras pictóricas o escultóricas sistemáticas y primarias. En todo caso, semejantes corrimientos no delatan solamente en estas manifestaciones recientes reminiscencias cartesianas y platónicas, la presencia de la aritmética como lenguaje de la mente no

Warhol, Andy

Dos Elvis, 1963

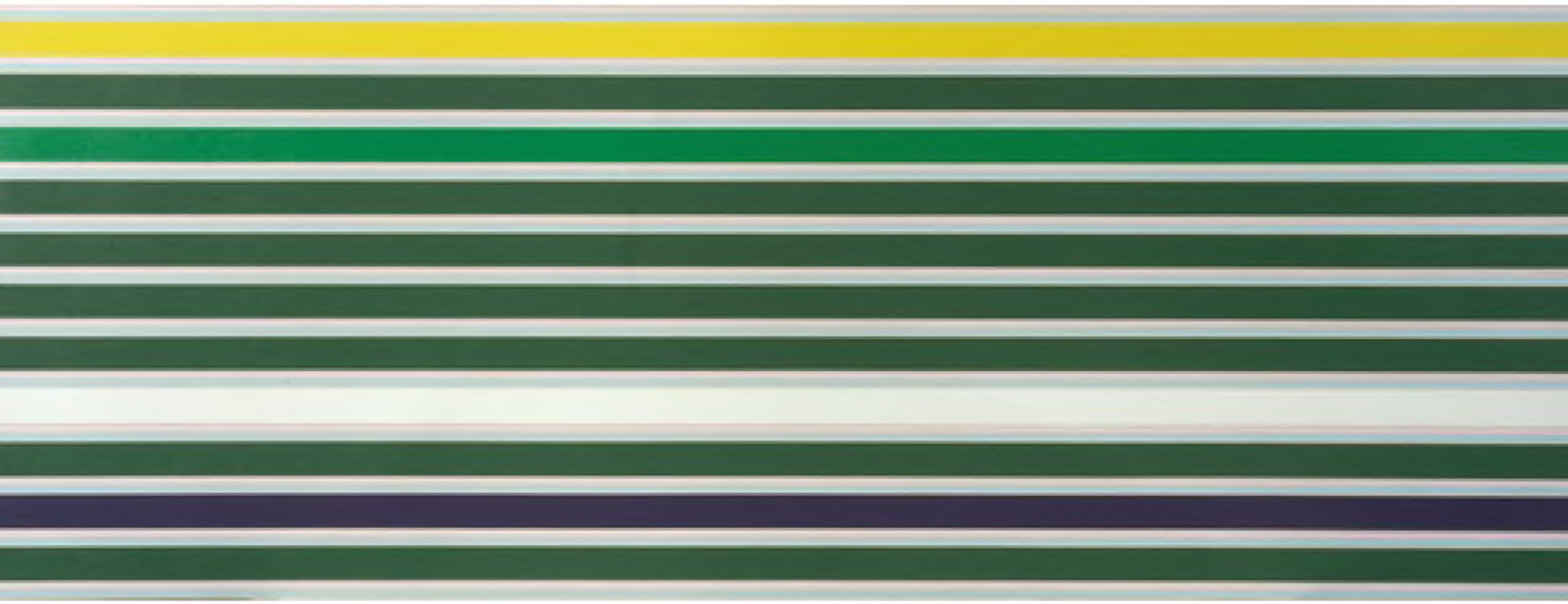
adulterada, las relaciones *intelectuales* impulsoras de los principios abstractos de la Razón, sino también rememoraciones de la *historia natural* ilustrada como denominación elemental de lo visible o la conexión con las sensaciones iluministas adheridas a la geometría y a los procesos perceptivos del primer racionalismo en la vanguardia histórica. En realidad, suscitan una fructífera oposición entre lo racional y lo empírico, entre la estructura conceptual o profunda y la perceptiva y en apariencia superficial, que afecta de lleno a las estructuras de repetición en nuestro siglo.

Puede que no sea tan gratuito que, en pleno apogeo de la *pintura sistemática* y el Minimalismo americano, la crítica aludiera al Clasicismo abstracto o cediera a debatir la presencia de la simetría, actuante en tantas obras de estas corrientes, por no referirme a la invocación de los standards formales como algo consecuente con cualesquiera definición del clasicismo. Incluso en las formalizaciones artísticas más exacerbadas, asentadas muchas de ellas sobre las estructuras de repetición —neovanguardias constructivistas y cibernéticas europeas, de las que en la presente muestra apenas hay representación—, las nociones abstractas, los primeros principios de la razón ilustrada, se vieron suplantados por los *universales sintácticos* de la razón tecnológica. Nada chocante, por otra parte, si retenemos que esta última era la versión más avasalladora de la primera y dichos *universales,* reflejo casi mecánico del pensamiento lógico-matemático, se producían a partir de sistemas que propugnaban no sólo una formalización sino una matematización de lo artístico a través de la combinatoria y la estadística.

Bajo estos diafragmas, en las estructuras de repetición importa resaltar unas gradaciones que oscilan entre la intuición y la absorción de las mismas por lo materializable. En el arte de nuestro siglo abundan ejemplos en ambas direcciones, si bien la segunda pululó más en las corrientes artísticas formalizadas de acuerdo con modelos físico-matemáticos, disueltas en el universo técnico. Dejando a un lado los casos extremos, abundan los entrecruzamientos, y así lo confirman las obras de la presente muestra.

Estructuras de repetición y la *pura visibilidad.*

Como he sugerido más arriba, en las pinturas de George P. Seurat y Paul Signac afloran elementos primarios que, en virtud de una técnica puntillista precisa y hasta metódica, han sido reconocidos como las primeras estructuras o, con más propiedad, microestructuras de repetición. La observación de una teoría de los colores les acercaba



Noland, Kenneth

Línea de sombra, 1967

a un proceso formativo incipientemente racional, sobre todo por comparación con lo instantáneo y espontáneo del impresionismo, entregándose a la síntesis cromática y las interacciones ópticas de los pigmentos. Al menos éstas son algunas de las intenciones que reitera la obra teórica *De Eugène Delacroix al Neoimpresionismo,* de Signac. En ella, y bastante menos en sus pinturas, se constatan tanto las ambiciones científicas como la apoyatura en las investigaciones experimentales de la óptica y la física, llevadas a cabo por nombres tan familiares a los artistas neoimpresionistas o a Delaunay como Chevreul, Ch. Henry, O. Rood, D. Sutter o el teórico del arte Ch. Blanc.

¡Es lástima que en esta muestra no dispongamos de configuraciones estructurales en la línea que va de Cézanne al cubismo analítico, del neoplasticismo a Klee! ¿Cómo olvidar ciertas versiones de la Montaña de Sainte-Victoire, el trasvase de la tectónica pictórica a la geometría oculta del paisaje natural, su geometrización prismática o aquella conocida confesión de *tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera, el cono?* No obstante, sí podemos contemplar un apropiado ejemplo de una de las grandes figuras de la primera abstracción.

En efecto, cuando hacia 1930 Robert Delaunay retoma la abstracción, la inicia con *Ritmo sin fin.* Con ello no proseguía sino una temática propiamente estructural que había iniciado con aquella lejana interpretación, tan poética y músical, del *Disco simultáneo* (1912). De hecho, a esta estructura circular de repetición le subyacía la estructura formal autónoma propiciada por el cubismo analítico tardío y el divisionismo neoimpresionista, sobre todo la *Ley del contraste simultáneo de los colores* (1839), que diría Chevreul.

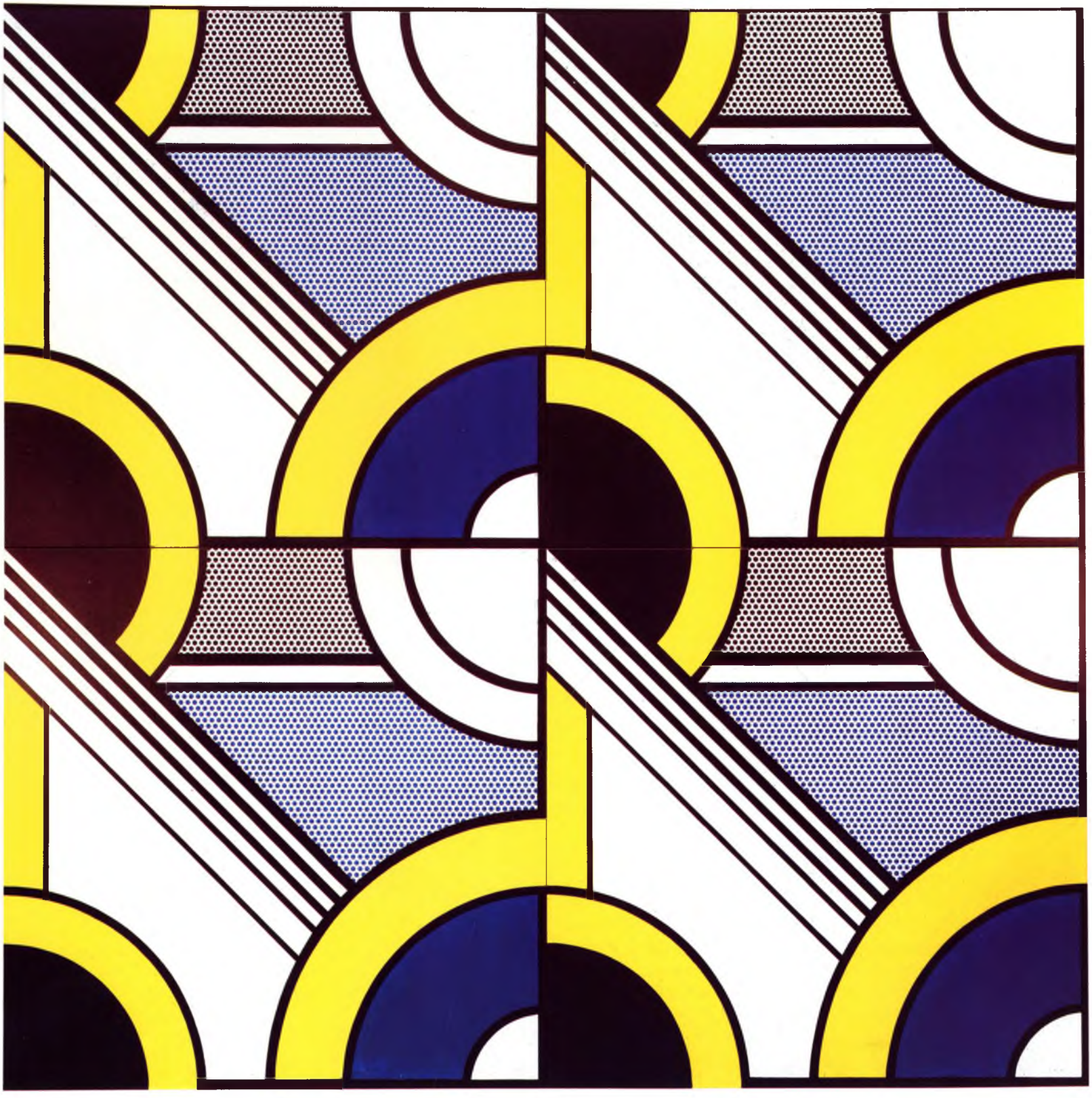
Sin embargo, las obras de Delaunay, aunque influidas por los científicos, son más bien intuitivas, obsesionado como está por cultivar la pintura en términos de una *pura visibilidad,* ya que la considera como un arte visual que proviene de la función más perfecta, de la facultad visual, de los ojos como ventanas del hombre. El disco, en cuanto círculo, sin pasar por alto su recuerdo de la geometría elemental y la cosmología iluminista, es asumido como el elemento más simple de la estructura repetitiva, pero no por ello renuncia a la concepción impresionista de la luz como movimiento de colores, a integrar a ambos. El círculo es el embrión que comienza a girar, a contrastarse en las sucesivas ondas expansivas y repetitivas de sus anillos. No obstante, el protagonismo plástico no pertenece tanto a la estructura geométrica cuanto a los contrastes y simultaneidad cromáticos. Precisamente, en 1934, el año que pinta *Ritmo sin fin,* Robert Delaunay escribía: *La pintura abstracta viviente no está constituida de*

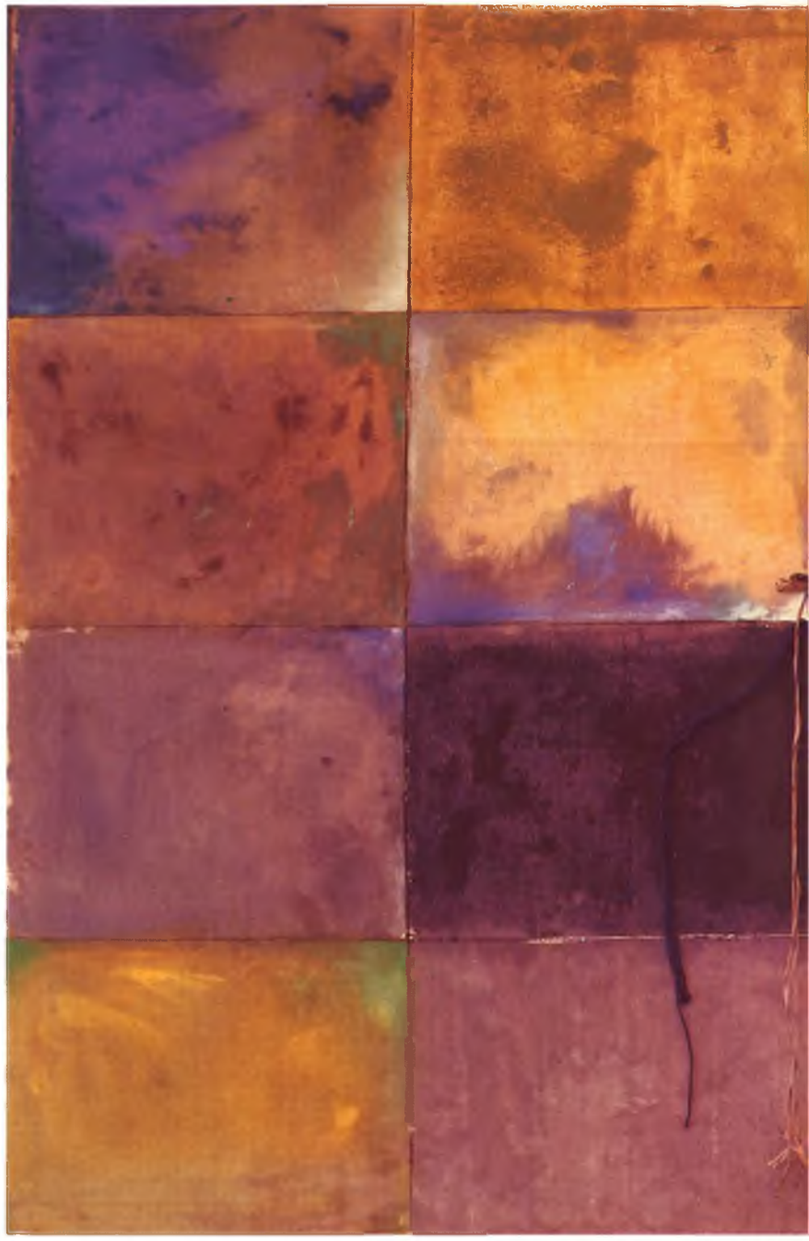
elementos geométricos, ya que la novedad no estriba en la distribución de las figuras geométricas, sino en la movilidad de los elementos constitutivos rítmicamente, de los elementos coloreados de la obra.

No puede pasar inadvertido que, al igual que el Neoplasticismo o el Suprematismo, Delaunay persigue una afanosa búsqueda de elementos primarios, de unos primeros principios de orden, que encuentra con gran alborozo en la configuración *círculo,* modelo básico para su obra tardía y para otras estructuras de repetición tras la segunda guerra mundial. El círculo, en cuanto forma visual más simple, había sido exaltado ya por Goethe o el pintor Philipp O. Runge como metáfora del sol y la luna. Asimismo, el primer autor atribuye la asociación poética de la luz solar con el ojo humano, caracterizando a ambos, en el verso *El ojo* (1805-6), por la figura del círculo. Delaunay, por su parte, exclamaba exaltado: *En el mundo todo es redondo*. Así lo habían sospechado Turner, Van Gogh o Cézanne al resaltar los fenómenos naturales con esta propiedad geométrica, y en Delaunay queda plasmado en *Formas circulares, sol y luna* (1912-1931).

Posiblemente, el problema nuclear de la pintura abstracta de Robert Delaunay es el disco que gira. Si bien, en efecto, la estructura formal del disco con sus anillos atrae la mirada y favorece una concentración óptima, las modulaciones obtenidas mediante las desviaciones de los valores cromáticos y lumínicos incoan un campo libre para el movimiento hacia la periferia. Esta confluencia de fuerzas centrípetas y centrífugas es la que estimula asimismo el giro o, mejor dicho, la huida incipiente del disco hacia la espiral. Tensiones que se ven mucho más acentuadas en *Ritmo sin fin,* en donde el juego entre simetría especular y asimetría no afecta solamente a los colores, sino a la propia estructura geométrica de repetición. La superficie de esta obra estimula un movimiento vibrante, en más de una ocasión comparado con el entrecruzamiento de ondas tras sucesivos lanzamientos de piedras sobre las quietas aguas de un remanso, animado pictóricamente por los incesantes ritmos y los contrastes simultáneos.

En pleno apogeo de la *action painting* americana y el *tachismo* informalista europeo, la *pintura monocroma,* título de una muestra presentada en 1960 en el Museo de Leverkusen (Alemania Occidental), irrumpía como una tendencia lírica y serena, alejada del constructivismo anterior a la segunda guerra mundial, que, explorando los acordes cromáticos, enlazaba con los procesos más apurados del reduccionismo pictórico. Al lado de Mark Rothko, Barnett Newmann, Clyfford Still, el francés Yves Klein o el italiano E. Castellani, encontramos a Lucio Fontana, Piero Manzoni y Heinz Mack. El dinamismo nervioso y gestual del expresionismo





abstracto era sublimado por una vibración sutil de la materia cromática. Lo más descollante, no obstante, es la reducción de toda la tela a lo monocromo o, incluso, a lo acromático.

La limitación a un solo color o el predominio casi exclusivo del mismo, es el contrapunto por igual a las pretensiones disolventes del gestualismo o a las rigideces de la geometría. En lugar de ambos excesos, se filtra casi silenciosamente un nuevo orden, tan imperceptible que bordea las fronteras de su propia desaparición, celebra las sutiles matizaciones de un mismo color expandido por toda la superficie y se aventura en contrastar el blanco y el negro o en no menos delicadas permanencias de una geometría sin aristas, casi invisible. La reducción monocroma transporta la pintura al grado cero de su estructuración, simplifica en extremo la textura o el pigmento, pero, de un modo a primera vista paradójico, alumbra una reconducción de la misma hacia inéditas estructuras de repetición.

Dine, Jim

Gama de colores Romana, 1968

Paradigmática en este sentido venía siendo, desde el *Manifiesto Blanco* (1946), las propuestas de Lucio Fontana y mucho más sus obras cristalizadas en torno al *Concetto spaziale* (1958-60). En ellas la superficie monocroma, con preferencia verdosa, inunda la tela sin dejar residuos compositivos, pero al mismo tiempo se ve sometida a una acción directa, a una agresión con el estilete o el afilado cuchillo, cuyos agujeros, rasgaduras y cortes *(tagli)* introduce en el cuadro no sólo una estructura repetitiva, sino al propio espacio real, al situado tras la propia

tela. Desde las primeras acciones no se ocultan los deseos de imprimir las huellas de los valores primarios de la existencia y de las primigenias vivencias estéticas, de la dación originaria de lo estético, el gran relicario del inconsciente, de los tajos oscuros, Síntesis de sentimiento y construcción, de espontaneidad y meditación, estos *tagli* no son, ni mucho menos, tanto un acto de destrucción cuanto un proceso accionista de articulación y espacialización de la superficie desde lo originario.

El color y la acción se fusionan. Aisladamente, el mero color correría el riesgo de convertirse en simple decoración; la acción sola sucumbiría al instinto de destrucción. Los cortes son como variaciones de una misma acción, repeticiones en las que aún palpita el temblor del brazo, el sobresalto sobre la quietud de la tela, pero, a diferencia del expresionista abstracto, el artista, cada vez más presente, no se lanza a la arena y, menos, al campo de batalla. Se limita, más bien, a culminar con éxito una operación con fino bisturí. La elegancia de esta operación es la que parece importar. Se delata incluso en la figura del propio corte, en la diagonal que se curva desviándose hacia el lado izquierdo, surcada por la pulsión de un gesto contenido, no sé si hasta congelado, ya que las limitaciones a un escaso número acentúan el aspecto meditativo, la concentración contemplativa. Por todo ello, los *conceptos espaciales* de Fontana son unas de las estructuras de repetición más intuitivas, menos fieles a la propia figura de la identidad.

La influencia de Fontana se propaga por Europa, en particular tras el entusiasmo que despiertan sus *tagli* en el francés

Beuys, Joseph

Agregado doble, 1958

Yves Klein. En esta línea, el italiano Piero Manzoni en *Acromo* (1957-60) ejecuta sus cuadros blancos, recurriendo para ello a telas vírgenes apenas turbadas por una silenciosa y casi imperceptible unidad de identidad: el propio cuadro blanco repetido. Emulando a aquel cuadrado suprematista que fluia cual nueva energía cósmica, parece embarcarnos en una navegación libre a través de la superficie pictórica inmaculada, de un espacio total, de una infinitud, que bordea una profunda *invisibilidad* o la misma desaparición de la pintura en la *nada* liberada.

No menos impronta dejan los *conceptos espaciales* en los componentes del grupo *Zero* de Düsseldorf: Heinz Mack, Otto Piene y Günther Uecker. Con dicho término no se designa tanto el punto cero en su acepción negativa cuanto se anuncia la aurora de un nuevo comienzo. Iniciado en la pintura monocroma, Mack trasvasa las ténues vibraciones de ésta a los paneles de aluminio y los relieves de cemento, transita del color en vibración sobre la tela a unas superficies estructuradas a partir del relieve y de la luz que emanan los propios metales. La luz *pinta* sin cesar al antojo de sus cambiantes refracciones y reflejos. *Cinco alas de un ángel* (1965) nos muestra la articulación de unas estructuras de repetición en dos momentos: unas nada rígidas macroestructuras de madera generan unas microestructuras celulares que se entregan al juego óptico, purovisibilista, de los reflejos matérico-lumínicos.

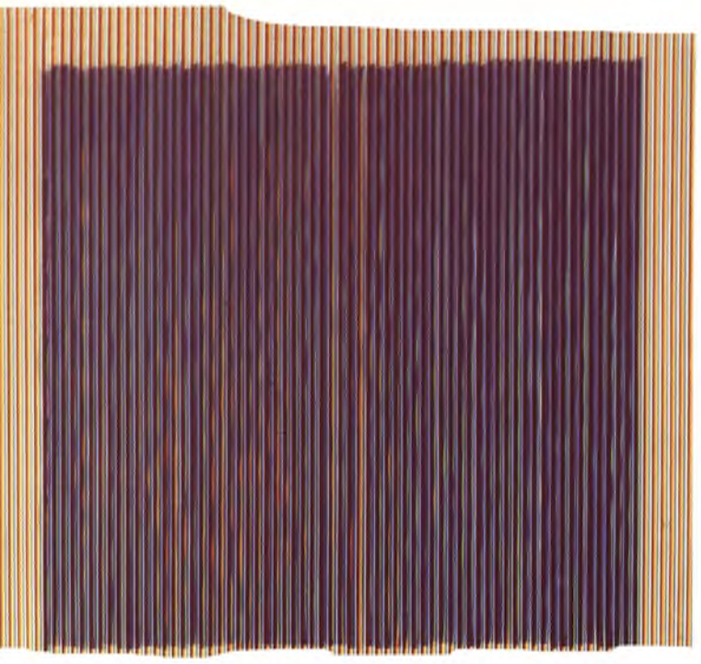
Günther Uecker, en cambio, en sus *Relieves de clavos* (1961) o en las *Espirales* (1969) usufructúa la forma más pregnante y contundente del círculo, el cual se constituye a base de unos puntos que tienen como materia física y plástica los clavos o puntas. Mientras Mack parecía pintar con la luz, Uecker lo hace nada menos que con los clavos, objeto poco ortodoxo que se convierte en la célula de una estructura serial regular, no exenta de ironía y poesía, que tanto sirve para resaltar la monocromía y la luz como el movimiento virtual y el espacio tridimensional. Hasta aspira a proclamarse símbolo del hombre vacío, al modo de la doctrina Zen, o a ser ensalzada cual metáfora de la luz y las tinieblas. Sea como fuere, estas estructuras deben más a la intuición que a las seguridades de la moderna técnica.

Uecker, Günther

Gran espiral I (Negro) y II (Blanco), 1968

Cruz-Díez, Carlos

Fisicronia 326, 1967



Si los miembros del grupo *Zero,* aunque cautivados por el blanco y el círculo suprematistas, desbancan a la pintura monocroma y preparan las sendas de la provocación visual, el venezolano Carlos Cruz-Díez traspasa los umbrales del *op art* en sus interpretaciones más líricas. Sus *Fisicronías* también se organizan de un modo serial, tomando el cuadrado como la unidad repetitiva de la identidad. No obstante, esta forma primaria se ve tamizada por unas microestructuras verticales que invierten su sentido, incoando la gran versatilidad visual que las define. En virtud de ello, la obra nos irrita, propiciando una amplia gama de ilusiones, de efectos ópticos epidérmicos y fugitivos: ondulaciones, ilusiones dinámicas, posimágenes, muarés, etc. La provocación no viene suscitada, pues, por la estructura repetitiva de base, sino por las cortas distancias que se interponen entre los elementos simples, microestructurales. Estas son asimismo las que estimulan su característico movimiento virtual o la disociación entre lo que el espectador ve o cree ver y las relaciones físicas que destilan los propios datos perceptivos.

Posiblemente con estas estructuras repetitivas, que tanto entusiasmo despertaran entre los artistas ópticos, se clausuraba la noción tradicional de obra cerrada, la constitución unívoca de una forma, la cual se disolvía así en sus permanentes mutaciones, en el vaivén de las

Mack, Heinz

Cinco alas de un ángel, 1965

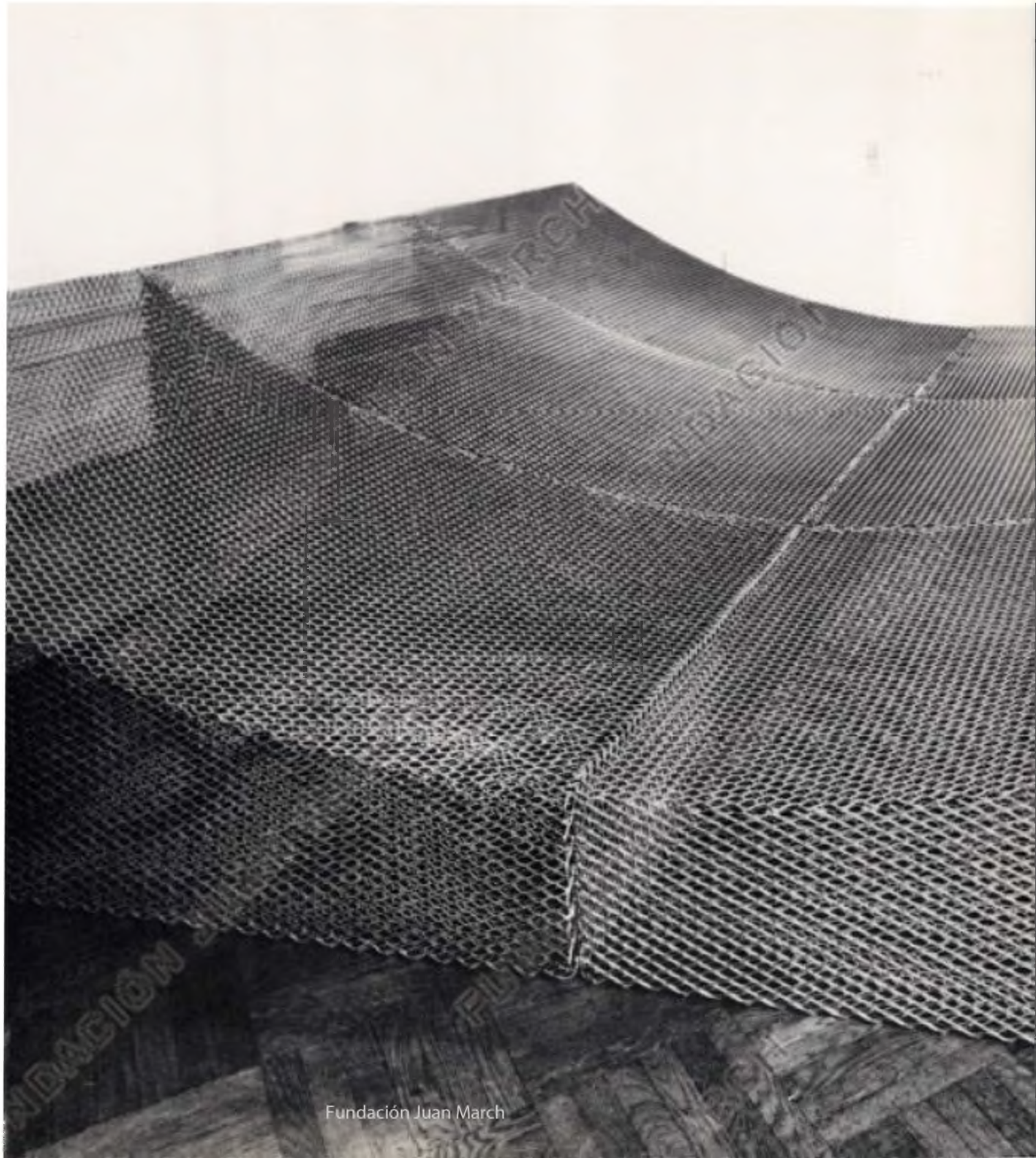
sucesivas estructuras fenomenales, ensalzadas a estímulos irritantes de efímeras impresiones fisiológicas. Con ellas se consumaba asimismo el proceso reduccionista a la *pura visibilidad*, en donde los efectos de la física y la óptica pueden llegar a ser considerados los únicos motivos de todo el proceso artístico. Por este proceder tan unilateral, puede que hayamos asistido a la celebración más huera de la visibilidad durante nuestro siglo, más propia de los laboratorios de la Psicología Experimental decimonónica que de una moderna manipulación del material artístico, como pusiera de manifiesto, muy a su pesar, la moda Vasarely, con buen criterio dejada a un lado en esta selección.

More is less

A medida que los cedazos del tiempo interponen sus filtros, se reconoce que en el Minimalismo y el Pop Art no solamente se decantan las aportaciones más genuinas de la *década prodigiosa,* sino que incluso se las puede abordar cual la cara y la cruz de una misma moneda lanzada a expensas del insinuado *retorno del lenguaje.* La reflexión un tanto atónita y ensimismada sobre el grado cero de la pintura y la escultura, sobre sus estructuras aurorales y fundacionales, da la impresión de que es lo opuesto pero, al mismo tiempo, el correlato de la aventura un tanto caótica y precipitada de los *mass-media.* Al igual que aconteciera en otros episodios, como en las morbosas connivencias entre el constructivismo y el dadaismo, las alternativas que esgrimían enemistades irreconciliables se revelan a no tardar complementarias.

Durante la década de los sesenta, tanto el ensimismamiento como la extraversión parecen adoptar la actitud del *voyeur:* los minimalistas al fijar la mirada de un modo narcisista en la naturaleza de cada arte, en sus propios límites y espesor; los artistas *pop,* en virtud de un indisimulado deleite en seductores juegos con los simulacros de la realidad. En ambos casos suscitan un nuevo episodio de la crítica al lenguaje artístico tradicional, ya sea que los primeros aboguen por la desaparición del artista en aras de la iniciativa autosuficiente de las propias formas, de la estructura artística inmanente, o que los segundos, también despreocupados por quién pinta, se interesen más para quién se pinta. Sol LeWitt y Andy Warhol podrían ser sus paradigmas.

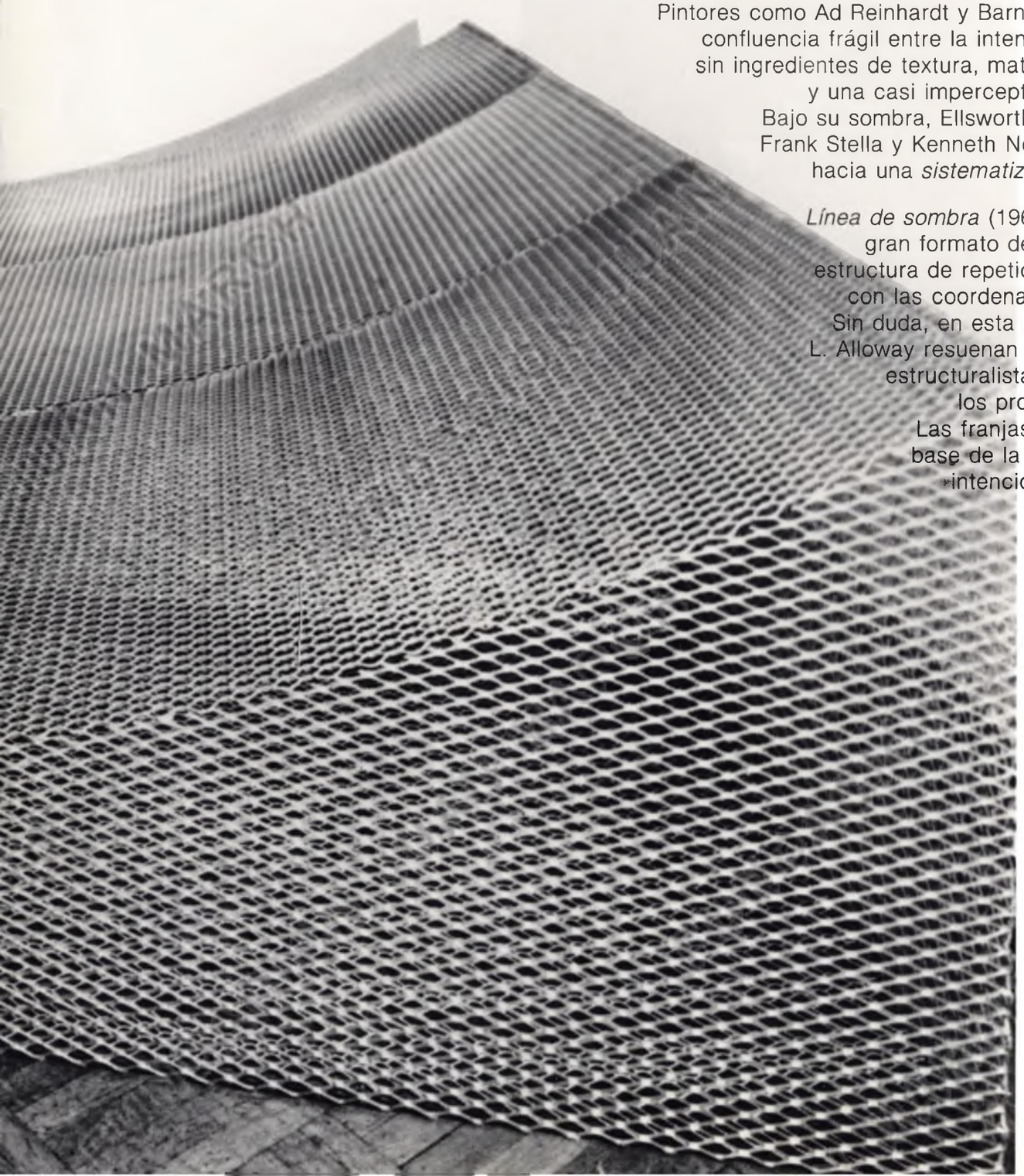
En estas filtraciones comunicantes entre sí, se delatan incluso tretas de complicidad: la amplitud del formato, la preferencia por las figuras o imágenes simples y planas, los colores plásticos brillantes, la utilización de los materiales industriales y las imágenes banales, la oscilación entre lo indecible y lo innominado, la nitidez y precisión de los contornos *(hard-edge),* el carácter frío *(cool art)* y objetivista de ciertas representaciones pop. Por último, tampoco pasaría desapercibido entre estos parentescos escurridizos el recurso a las estructuras de repetición.



Fundación Juan March

Las sucesivas denominaciones: *nueva abstracción, abstracción postpictórica, pintura sistemática,* de otras tantas exposiciones que se organizan en América durante los primeros años sesenta, no designan sino las tentativas para aglutinar a las corrientes antiexpresionistas. Frente a los movimientos europeos, continuadores ideales de la tradición constructivista, los americanos, aun deudores a la *pintura contemplativa* y al propio expresionismo abstracto, imponen una sistematización pausada al material cromatico libre. Pintores como Ad Reinhardt y Barnett Newmann insinúan ya una confluencia frágil entre la intensidad cromática, monocroma, sin ingredientes de textura, materia o pervivencias gestuales, y una casi imperceptible sistematización en áreas. Bajo su sombra, Ellsworth Kelly, Al Held y todavía más Frank Stella y Kenneth Noland, avanzan decididamente hacia una *sistematización* plena sin ser asfixiante.

Línea de sombra (1967), una esplendida pintura en gran formato de Kenneth Noland, es la única estructura de repetición aquí presente que encaja con las coordenadas de la *pintura sistemática*. Sin duda, en esta expresión del conocido crítico L. Alloway resuenan aún los ecos de una seriedad estructuralista no muy en consonancia con los problemas plásticos que suscita. Las franjas horizontales, como unidades base de la identidad repetitiva, traslucen intenciones desviadas respecto a las



Morris, Robert

Sin título, 1968

LeWitt, Sol

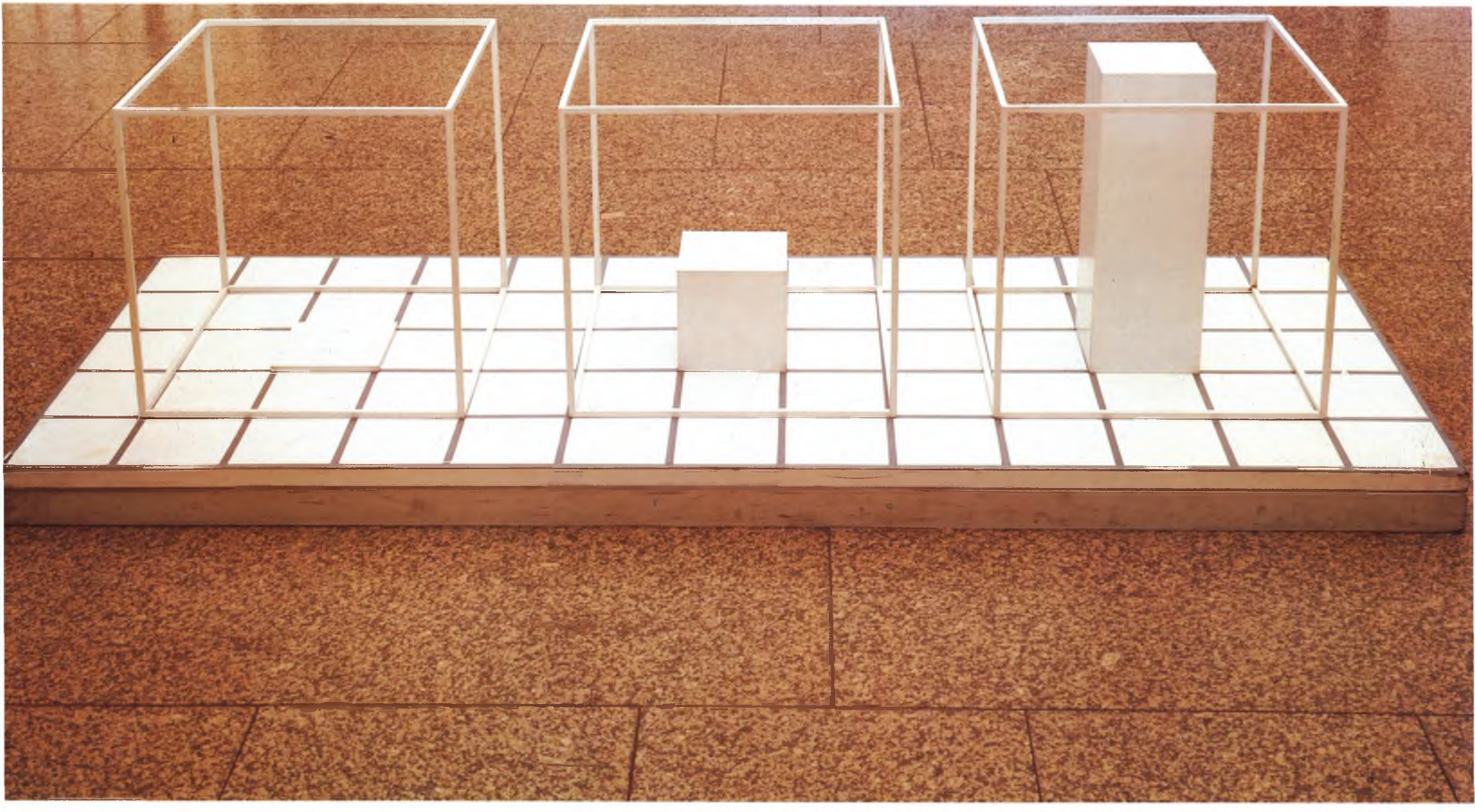
Juego de 3 piezas 789 (B), 1968

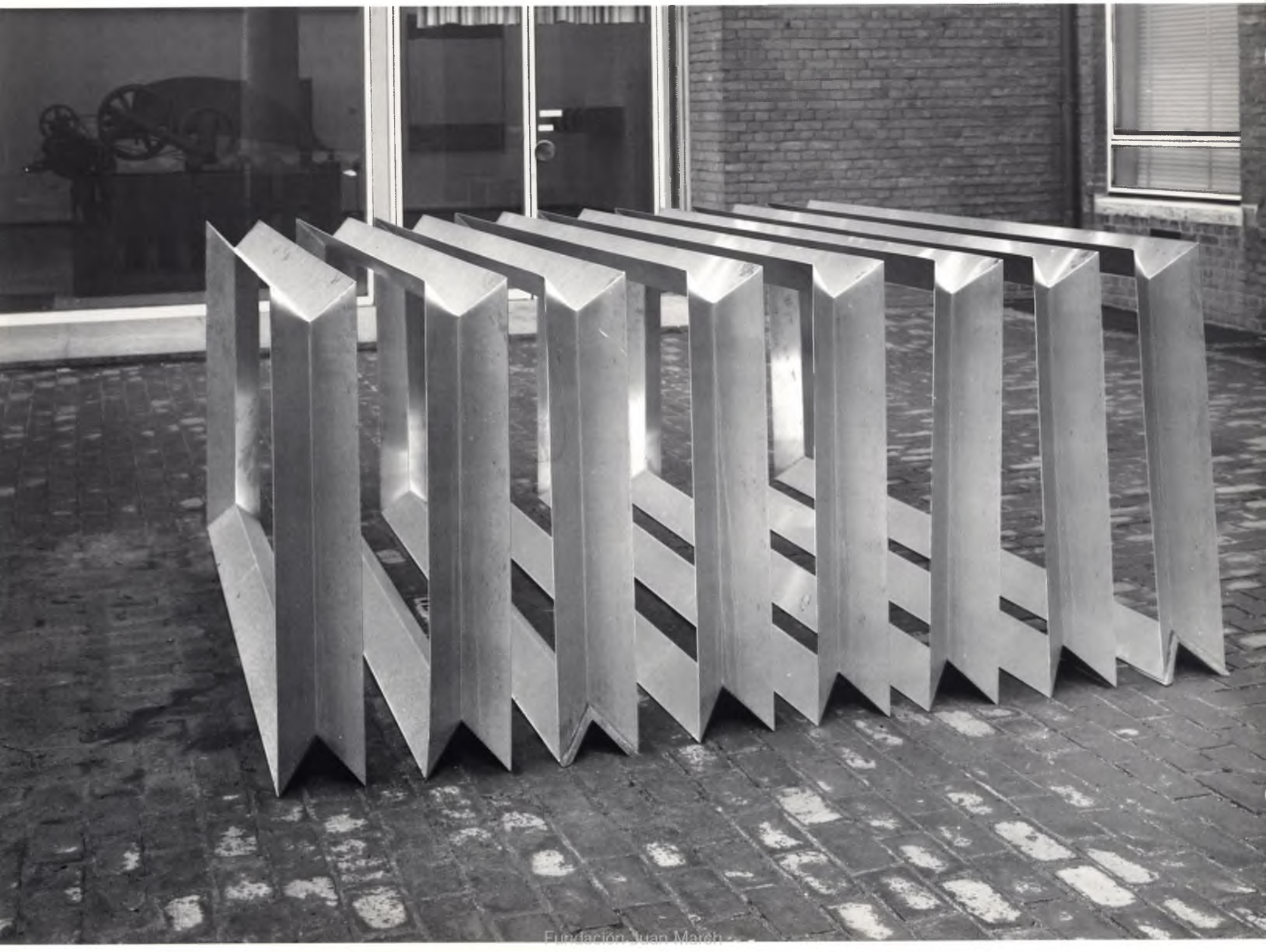
de su maestro Josef Albers y el constructivismo clásico. Para nada se atienen a los contrastes complementarios o del aspectro, ni a sus principios compositivos. La economía formal y la nitidez de sus contornos coexisten con la plenitud cromática y las superficies inmaculadas. Las franjas no se subordinan unas a otras, todas ellas poseen el mismo valor compositivo. Su carácter *all over* obedece a su recurrencia, agrupadas, siguiendo la terminología del momento, de una manera *no relacional,* como si de una organización holística se tratara.

La obra entera se impone avasalladora no sólo a través del formato sino, sobre todo, en cuanto una unidad sin jerarquías entre sus elementos más simples. El equilibrio y el contraste han sido sustituidos por la repetición y la continuidad, por una estructura aditiva que desborda los límites del soporte físico para continuar prolongándose ilimitadamente en el espacio virtual. La desaparición de las jerarquías, el carácter no-relacional, junto con el formato, parecen conferirle un valor sorprendente de realidad, acentuar la naturaleza objetual del cuadro como entidad autónoma, desprovisto de ilusionismo o, tan sólo, del que se desprende del soporte físico y literal de la pintura.

La máxima reducción de la estructura artística culmina con la pintura monocroma. Pero, a su vez, este grado cero e irreductible imprime un nuevo brío a las estructuras *no relacionales* de la pintura sistemática y del propio Minimalismo. De algún modo, esta manifestación podría ser contemplada como uno de los eslabones más radicales de la articulación elemental de lo visible, o, con más propiedad, del *hacer visible,* como diría Paul Klee, en relación a la función del arte visual. No en vano invoca una vez más la simplicidad y las estructuras primarias cual *primeros principios* y una máxima economía de los medios, lo cual no sólo rememora aspiraciones fundacionales de la vanguardia histórica, sino también los principios iluministas, aunque sean despojados de la solemnidad y de un cierto heroísmo.

Desde esta búsqueda convicta de lo elemental, el minimalismo sintoniza con la arbitrariedad de lo artístico, reaccionando por igual contra las acusaciones de reduccionismo y racionalismo. Respecto a lo primero, no se reconoce en lo que podríamos designar la *reducción modernista*, aquella que entiende la economía de




Fundación Juan March

Judd, Donald

Sin título, 1966-68

medios como un desenlace empobrecedor y no como problemática de la evolución anterior. No acepta, por tanto, la indigencia de la modernidad, sino el enriquecimiento a través de concepciones inexploradas del objeto, la forma, el espacio, el color, los lazos con el espectador, etc. Por lo que afecta al racionalismo, si de algo acusan a europeos como Vasarely, es precisamente de no romper con la filosofía racionalista cartesiana, con la *mathesis* en cuanto ciencia del orden calculable. El *minimalista,* en cambio, sin necesidad de abdicar de un cierto pensamiento lógico, parece sentirse más seducido por la génesis, por la constitución de los órdenes como series empíricas.

No es casual que el propio Sol LeWitt, en sus apretadas *Sentencias sobre arte conceptual* (1968), minimalismo tardío, incida sobre el carácter más místico que racionalista del mismo. La aparente racionalidad de sus principios constitutivos se alía con las cargas alusivas a las dimensiones de la memoria y lo imaginario. Los órdenes no están presididos únicamente por lo conceptual y apriorístico, sino también por series empíricas muy comprometidas con las vivencias perceptivas. Abandona, pues, tanto la categoría positivista de la economía de medios como la purovisibilista y gestáltica, sintonizando por contra con el espacio sublime abstracto, con cierto romanticismo que se había infiltrado a través de la veta de la *pintura contemplativa,* con la ebriedad del silencio y lo indecible.

Títulos de muestras como *Estructuras primarias* y *Arte en series* traslucían una frecuente confluencia minimalista entre las formas visuales más simples y económicas y los sistemas de repetición. Así ocurre, entre otros, en Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Robert Morris, R. Smithson, etc. Mientras en los más escorados hacia el futuro *conceptualismo* el propio orden será la obra artística, en la mayoría de ellos el orden se instaura a diferentes niveles, alimentando una lógica a la vez conceptual y perceptual. Ni qué decir tiene que en esta invocación las estructuras de repetición buscan auxilio en una conocida distinción, muy socorrida por esos años, del conocido lingüista N. Chomsky: la estructura conceptual o profunda y la estructura perceptiva o superficial.

A diferencia de muchas obras europeas, en las estructuras de repetición en la órbita del *more is less* no es arduo captar la cualidad conceptual y la perceptiva. Y desde luego, frente a la interpretación de un minimalismo tardío *más allá de los objetos,* según los conocidos comentarios de Robert Morris sobre la escultura, cualquier idea conceptual, cualquier sistema estructural adoptado, asume un aspecto muy distinto una vez que se transpone a la realidad física de la obra. La visualización le confiere un espesor propio, un potencial indesligable de la percepción. No tiene, pues, nada de extraño, que Donald Judd, aún admitiendo que la obra puede ser conceptualizada por adelantado, considere que *no es nada hasta que se ha hecho visible.*

Desde otro ángulo, las estructuras minimalistas de repetición presentan un rasgo diferenciado respecto a las analizadas hasta aquí. Me refiero a la peculiaridad de que las unidades idénticas suelen presentarse física y espacialmente separadas. Bajo tal supuesto, en la sucesión se

Andre, Carl

Objeto de Madera, 1964-70

potencia la proximidad topológica. Estas unidades discretas podrían generar en otras circunstancias una obra autónoma, pero, con objeto de evitarlo, en ellas se fortalece aún más que en la pintura el carácter *no relacional,* intensificándose el valor del todo como algo indivisible. No a otro motivo obedece la aversión al detalle o que las propiedades de los materiales, la superficie y el color permanezcan constantes, así como la proclividad a fomentar sensaciones gestálticas fuertes. Economía de las formas y primacía concedida al todo que no resalta sino unos efectos de presencia y evidencia asociados con la constancia de las relaciones, con una fenomenología de la percepción en cuanto ciencia incipiente o con la preferencia por el gran formato, el cual puede provocar incluso una sensación heroica y monumental. Pero en tal tesitura estas estructuras no enlazan solamente con una fenomenología perceptiva, sino con la propia experiencia corporal, algo meridiano en Cari Andre, Dan Flavin o Sol LeWitt.

En sus principios el movimiento cuenta con tres destacados representantes femeninos: L. Lozano, Joe Baer y E. Hesse. Por desgracia, la última murió tempranamente y las dos primeras abandonaron pronto el arte. En concreto, Joe Baer se traslada a Irlanda para dedicarse a la cría de caballos y, posteriormente, retoma la pintura fuera de las inquietudes iniciales. En *Sin título* (1969-71), seis cuadrados blancos distanciados entre sí, se delimitan respecto al fondo de la pared tan sólo por unas franjas verticales coloreadas. Tanto los lienzos como los intervalos vacíos entran en una relación mutua y, gracias a ella, la propia pared se transfigura en un virtual agente estético. Reducción ésta que vuelve a problematizar desde la estructura repetitiva el cuadrado blanco sobre fondo blanco de Kasimir Malevitch.

En alguna oportunidad el minimalismo ha sido asociado con el *ready-made* dadaista. Aunque sólo fuera por las piezas de Carl Andre, ello se aproximaría a la realidad. Este artista, en efecto, recurre a objetos de fácil adquisición en el mercado: ladrillos, baldosas, vigas de madera, placas de acero, etc., transfigurándolos en unidades idénticas, aptas para generar una estructura lineal a base de la misma forma geométrica, densidad, opacidad, rigidez y otros atributos comunes. En caso circunstancial emplea una sola clase de objetos encontrados y los agrupa al dictado de unos procedimientos aritméticos muy sencillos y subordinados a la totalidad. El *Objeto de madera* (1964-1970) está constituído por planchas industriales de abeto, unidades idénticas que se ensamblan para articular la macroestructura, si bien en ella la imposición o sensación del todo se ve contrarrestada, de un modo inhabitual para esta corriente, por la presencia de las texturas, colores y demás propiedades físicas del material.

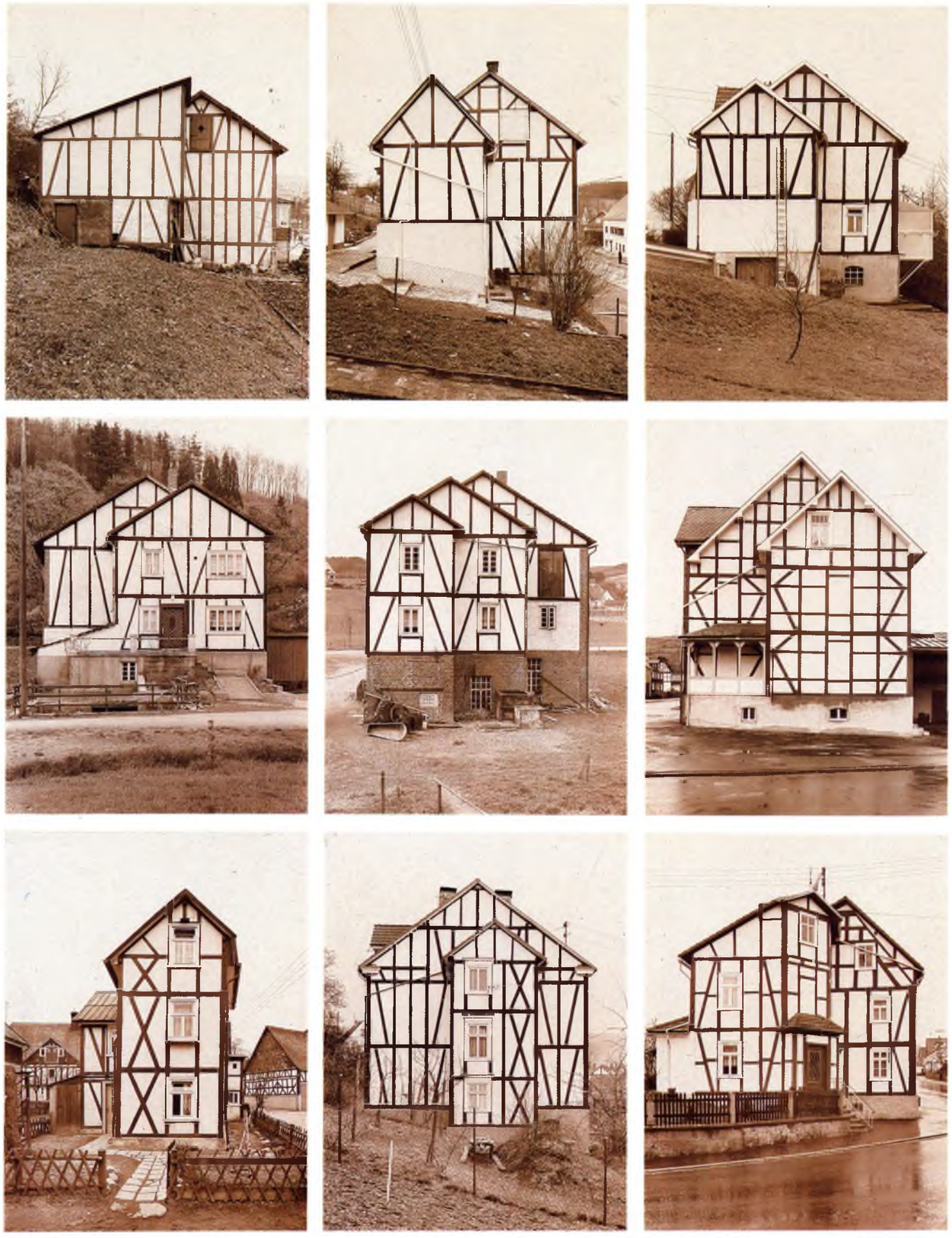
Aunque Donald Judd no está representado por sus más conocidas estructuras de repetición: las cajas de hierro galvanizado, de idéntica forma y tamaño, agrupadas en cuatro o seis piezas dispuestas en sentido horizontal o vertical, *Sin título (ocho unidades modulares)* (1966-68) nos proporciona suficientes pistas para captar las intenciones seriales y su extensión ilimitada en el espacio virtual, la inexistencia de un comienzo y un final, así como otros rasgos ya insinuados respecto a las ligazones que se tienden en cada unidad singular y el todo.

Robert Morris ha sido siempre uno de los artistas más versátiles y reflexivos de la escena americana. Aunque estuviese más intrigado por la fisicalidad de los materiales, las percepciones primarias y las sensaciones gestálticas fuertes, que por las estructuras repetitivas, *Sin título* (1968) es una buena muestra del entrelazamiento de los más diversos aspectos. La pieza, en efecto, nos presenta una forma estereométrica bien definida, pero la propia materialidad física, la tela metálica que la configura, tanto consiente la afirmación de su volumen como la percepción de las unidades repetidas que se alojan en su espacio interno. Gracias a esta transparencia, nos es posible penetrar visualmente en ella, deleitarnos incluso en ciertas interferencias ópticas, aun a costa de debilitar las propias intenciones seriales.

Sin duda, Sol LeWitt ha sido el minimalista que menos relevancia concedía a la naturaleza física de la obra, acentuando,

Baer, Joe

Sin título, 1969-71



Becher, Bernhard y Hilla

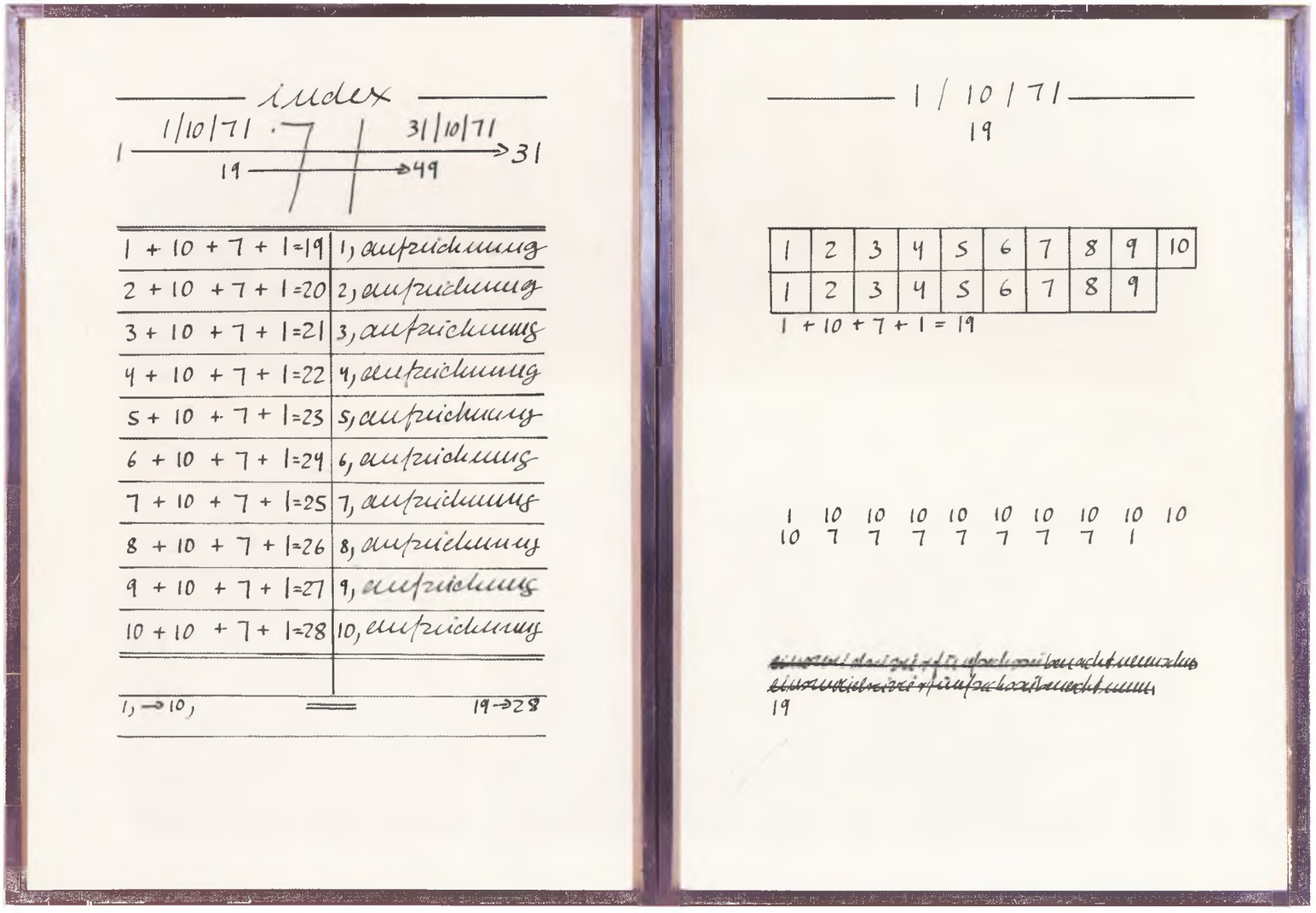
Tipología de casas con entramado de madera, 1959-74

a cambio, sus aspectos conceptuales. Por este proceder se situaba en los aledaños mismos de lo que poco después se bautizara como *Conceptualismo*. Sus unidades idénticas más socorridas son los cuadrados y los cubos prestos a incorporar un proceso de transformación, a ser incorporados como motivo plástico a variables combinaciones inspiradas en la lingüística o en la propia matemática permutativa. Las *Series A* (1967) o *Proyecto serial n.º 1* (1972) serían los exponentes más exacerbados de esta infrecuente beligerancia otorgada a la estructura profunda y a los sistemas, en unas acepciones próximas a las transformaciones chomskyanas.

En el *Juego de tres piezas 789 (B)* (1968) podemos contemplar cómo el cuadrado actúa una vez más como protagonista modular, unidad de medida, dispuesto a ser sometido a transformaciones reales y virtuales, a desplegarse en el cubo. Pero como acontece en ciertas representaciones isométricas de arquitectura, el cubo no siempre cristaliza en un volumen cerrado, pudiendo muy bien quedar insinuado por sus aristas y ángulos, por su armazón, lo cual no contribuye sino a incrementar la propia virtualidad del espacio, así como la penetración perceptiva e incluso física en su interior. Permanente trueque entre lo conceptual y lo perceptual, entre lo real y lo virtual, que, al lado de las elegantes y refinadas formas estereométricas o los procesos generativos que anima, no solamente cautivaría a los escultores.

En efecto, en más de una oportunidad se ha llamado la atención acerca de la más que sospechosa contaminación de las estructuras primarias y cubos minimalistas sobre el rascacielos newyorquino de finales de los sesenta o sobre el neoformalismo de los Five Architects. Y no solamente debido a que estas arquitecturas usufructúan las especulaciones coetáneas sobre la forma pura, el tratamiento de unas superficies pulidas hasta el *extrañamiento* poético o la ocultación sofisticada de la estructura constructiva, sino, todavía más, atendiendo a dos aspectos que pudieran pasar más desapercibidos: la afirmación de los valores indivisibles del todo y la homogeneización *no-relacional* entre sus partes singulares. La génesis estructural cultivada por los más *conceptuales* sería asimismo muy apreciada por la escuela neoformalista, como a menudo nos ha recordado P. Eisenmann.

La pieza *Doble agregado* trasluce con delicadeza toda la sabiduría de un artista como Joseph Beuys, dotado de una sensibilidad que parece trasfigurar lo que toca con su secreta alquimia. Este objeto, desde luego, solamente entraría de un modo tangencial en el hilo conductor de la serie. ¡No importa! La geometría elemental, la estructura repetitiva, el lirismo, lo imaginario y el simbolismo, todo se concierta para que cada obra de este artista nos sorprenda por encima de las reconocidas marcas.



Darboven, Hanne

1.10.71-31.10.71, 1970

Muerte de la vida individual.

Puede ser, insinuaba más arriba, que el Minimalismo y el Pop no sean sino la cara y la cruz de una misma moneda lanzada al aire a expensas del *retorno del lenguaje*. ¡Por algo será que, ya en su momento, el cuadrado negro sobre fondo blanco de K. Malevitch no suscitaba expectativas tan diferentes a las que levantaban los no menos escandalosos *ready-made*! La pura objetualidad inobjetiva y la pura reproducción de la realidad intercambian a menudo sus papeles. Lo había sospechado con gran lucidez el propio Kandinsky al tensionar el arco de los dos polos artísticos. *Entre el gran realismo y la gran abstracción,* aventuraba, *existen muchas consonancias obtenibles a través de su combinación: El elemento artístico reducido al mínimo corresponde a un máximo de eficacia de lo abstracto... En la abstracción, el elemento objetivo reducido al mínimo corresponde a un máximo de eficacia de lo real.* ¿Es gratuito qué en alguna ocasión el Minimalismo fuera bautizado como el *arte de lo real* o qué el *cool art* fuese aplicado indistintamente a la pintura sistemática o a los artistas pop más objetivistas, seducidos por la estética de la máquina o la cosmética de la *keep smiling?*

Jim Dine, como J. Johns o Rauschenberg, no renunció nunca a la exuberancia pictórica destilada por el expresionismo abstracto y la pintura contemplativa. *Me relaciono al expresionismo abstracto como padres e hijos*, matizaría en una ocasión. La impresionante *Gama de colores romana* (1968) es la culminación de toda una dedicación al oficio pictórico, iniciada en obras anteriores como las más torpes *Cartas cromáticas* (1963). Si bien el cuadrado actúa como la unidad de la estructura repetitiva geométrica, el cromatismo es el encargado de rebajar las identidades, contrariando el espíritu de los sesenta y enraízado todavía en el tratamiento *contemplativo* del color. Aun compartiendo otros rasgos, no puede considerarse en sentido estricto una pintura sistemática. Recuerda, más bien, las composiciones *dividuales* a lo Klee, y en ella desembocaría la ya insinuada tematización o sistematización de la pintura contemplativa.

¿Es fortuito que Lichtenstein recurra al puntillismo en sus plácidos paisajes o en las interpretaciones de la Catedral de Ruán que pintara Monet? Para él la pintura es, ante todo, una percepción organizada, y en ella casi rinde culto a una fría estilización, a la simplificación y la economía de medios. La irrupción de los puntos ha estimulado las alusiones al Puntillismo. Sin renegar de secretas similitudes, si para Seurat y Signac los puntos venían matizados por el color, la dimensión y la densidad, en Lichtenstein están regulados por un reticulado proporcional, por una puntuación indiferenciada. El reticulado no pretende reproducir el mundo de la apariencia, como sucede en la fotografía, ni una representación ideista o sintética del mismo, como acontece en los neoimpresionistas, sino tan sólo acentuar el carácter de superficie, conferir a la obra un aspecto anónimo y programado, unas microestructuras repetitivas que, a veces, se fusionan con una serie propiamente dicha.

A partir de 1965 la intervención del artista, reducida al mínimo, resalta la eficacia de lo abstracto, buscando con ahínco efectos puramente formales. Pareciera que, una vez fijado el motivo, se abordara plásticamente como si de una obra abstracta se tratara. Las imágenes se distancian tanto

Dibbets, Jan

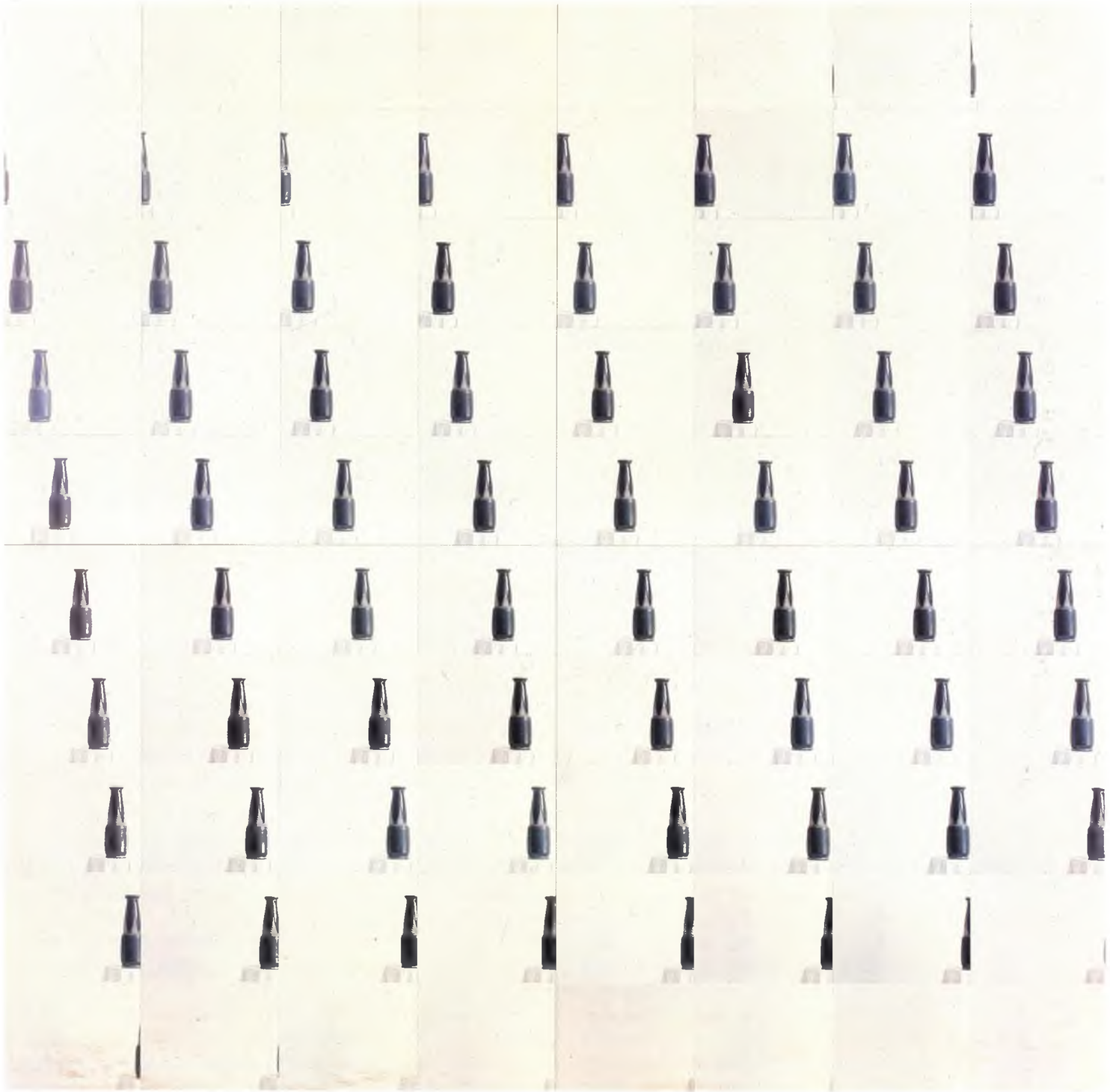
Pintura de película: Jarrón negro horizontal, 1972

de sus fuentes que invierten las intenciones originarias. *Pintura modular con cuatro paneles, N.º 1* (1969), estructura repetitiva en la que la exacerbada simplificación del motivo recurrente tanto la asemaja a la *nueva abstracción,* trasluce las huellas del atractivo que sobre él ejercen los círculos, angulos y diagonales del constructivismo primerizo y la geometría del *Purismo*. Unicamente que, filtrados a través del Art Decó, ironiza sobre estos elementos, parodiando o vaciando el sentido de sus formas originarias a partir de las técnicas de los estilos comerciales.

Es bien sabido que el pop, un arte metropolitano por antonomasia, cautivado por la iconografía urbana y lo prefabricado de las sociedades industriales, tercia artísticamente con la realidad cotidiana y se reclama a la prosa vulgar de la vida. Pero estos artistas, como buenos románticos de la banalidad, cultivan la ambivalencia, sienten tanto la fascinación como el rechazo, oscilan entre la afirmación y su negación. Banalidad, fascinación, afirmación, que encuentran su paradigma más lúcido en Andy Warhol.

Marilyn Monroe, Jackie Kennedy o Elvis Prisley son unos mitos de masas por avatares de cualquiera conocidos. Pero estos *expendable icons*, estos iconos consumibles de masas, ¿hubieran resistido el filtro del tiempo de no haber sido congelados en un instante secuencial por Andy Warhol? *La razón de por qué pinto de esta manera es porque quiero ser una máquina*, contestaba en una encuesta de 1963, el mismo año en que nos sorprendía con sus famosas series, entre ellas con *Tejano-Retrato de R. Rauschenberg y Dos Elvis*. Aparte de otras excentricidades, el nombre del artista ha quedado asociado con la repetición y la seriación en función de la identidad de una misma imagen. Para ello se sirve de una técnica mecánica, la reproducción de una reproducción extraída de los *mass-media*, y del principio de multiplicación. Tanto una operación como otra trasvasan al arte ciertos mecanismos de la producción en serie y de la distribución masiva, sobre todo la standardización y el anonimato. La repetición de una misma imagen no trasforma únicamente la estructura de la obra, convirtiéndola en serial y *no relacional*, sino que altera asimismo sus significados, ya que la redundancia informativa que provoca es proporcional a la inteligibilidad, permite una mayor legibilidad, intensifica la capacidad persuasiva e impositiva sobre el espectador, promueve la identificación icónica y simbólica.

Las series de Warhol, sobre todo cuando se trata de retratos, evitan la información privada sobre la persona y las alusiones a la expresión de sentimientos o a la personalidad y la vida individual. En verdad, nos muestran estereotipos, congelados en el flash de la cadena de producción masiva icónica. La seriación contribuye a su *envase*, nos los oferta con la apariencia de la mercancía, de unos objetos plásticos, desodorados, a consumir simbólicamente. Tal vez por ello, la *neutralidad* aparente de su reproducción mecánica y seriedad se resuelve en una casi imperceptible identidad del mundo del arte con el de la mercancía. La insensibilidad hacia cualquier distinción o el vaciado de los significados en los seres y en las cosas acaba desembocando en la muerte de la vida individual, de la melodía diferenciada, en la



caída ineludible de la disponibilidad afectiva. Lo singular no designa apenas nada en un escenario en el cual la mecanización y la reproductibilidad han tomado el mando. Warhol adopta una actitud próxima a la del *Blasée,* se muestra insensible a las diferencias, no porque no las perciba o sea estúpido, sino debido a que las significaciones y los valores le parecen desdeñables. La pura reproducción de la realidad, la pura objetualidad, se desliza una vez más hacia la gran abstracción.

Por los mismos años, E. Ruscha captaba a través de la serie fotográfica los rasgos arquitectónicos y visuales más relevantes del *environment* urbano y suburbano de la costa californiana: *gasolineras, apartamentos y edificios sobre el Sunset-strip*. En *Aprendiendo de Las Vegas* el arquitecto R. Venturi, emulando a los artistas pop, analiza de un modo frío y distanciado el caos urbano y los modelos equivalentes a la imagen popular como el propio Strip de dicha ciudad, sembrado de grandes almacenes, gasolineras, casinos, restaurantes, etc. Paralelamente, en Europa, los alemanes B. y H. Becher visualizaban fotográficamente ciertas tipologías de la arqueología industrial: torres de fundiciones, depósitos de gas y agua, chimeneas, humildes casas con maderamen, etc. Aunque ofertados al modo de las series, se detienen en la imagen individual de cada objeto, captándolo a semejanza de la ciencia natural a través de unas mismas condiciones de encuadre, distancia o iluminación, desprovistos de toda interpretación subjetiva y emocional. Por este procedimiento, los Becher, asociados habitualmente a la vertiente empírico-medial del *conceptualismo,* sacan a la luz principios constantes, estructuras formales internas, de esas arquitecturas, que bien podrían ser

Dekkers, Ger

Huerto en Emmloord, 1974

relacionadas con las operaciones de elección, análisis y clasificación de formas, a las que se ha dedicado la investigación tipológica más reciente en arquitectura.

Los holandeses Jan Dibbets y Ger Dekkers tampoco recurren a la fotografía para representar sino para visualizar, interesados como están por la dinámica de la percepción en cuanto fuente de conocimiento y la apropiación de lo real. Sus series atienden particularmente a esta visualización desde una doble función. En primer lugar, exploran la problemática epistemológica de la apropiación de la realidad y de que cualquier objeto pueda integrarse en una articulación artística. En segundo lugar, intentan salvar la distancia entre la experiencia vaga, confusa, de la realidad, y su clarificación en un proceso gradual, haciendo conscientes y analíticas las imágenes perceptivas. Dibbets, dado a conocer sobre todo por las *Correcciones de perspectiva,* en *Film-Painting,* se siente atraído por la visualización del movimiento en el tiempo. Por su parte, Dekkers es sensible al redescubrimiento del paisaje holandés y sus series visualizan el motivo a la misma distancia, aunque desde diferentes puntos de vista. Con ello no pretende sino implicar pacientemente al espectador en el paisaje, provocar una contemplación más intensa del mismo, invitar a una armonía entre la naturaleza y la cultura. Las series numéricas de la alemana Hanne Darboven nos trasladan, en cambio, a los predios de la abstracción numérica, pitagórica, si no fuera porque también se trasfiguran en metáforas poéticas de la matemática pura, en símbolos de una existencia intemporal, en momento auroral de la creación cósmica.

Valladolid, diciembre 1985

CATALOGO

Andre, Cari

Quincy, Massachusetts, 1935
Trabaja y vive en Nueva York

Objeto de madera
Destruido en 1964, Reconstruido en 1970
Madera
28 piezas, 213 × 122 × 122 cm.

Baer, Joe

Seattle, Washington, 1929
Vive en Nueva York

Sin título, 1969-1971
Oleo sobre lienzo
6 piezas, 78 × 94 cm.

Becher, Bernhard

Siegen, 1931

Becher, Hilla

Berlín, 1934
Viven en Düsseldorf

Tipología de casas con entramado de madera, 1959-1974
36 fotos
40 × 31 cm. cada una, en 4 álbumes de 16 fotos cada uno de 148,3 × 108 cm.

Beuys, Joseph

Kleve, 1921
Vive en Düsseldorf

Agregado doble, 1958
Bronce
108 × 214 × 78,5 cm.

Cruz-Díez, Carlos

Caracas, 1923
Vive en París

Fisicronía 326, 1967
Madera, plástico, óleo
120 × 180 cm.

Darboven, Hanne

Munich, 1941
Vive en Hamburgo y Nueva York

1.10.71-31.10.71, 1970
35 dibujos
41,5 × 30 cm. cada uno

Dekkers, Ger

Borne, Holanda, 1929
Vive en Giethoorn

Huerto en Emmloord, 1974
7 fotografías en color con recubrimiento de PVC
50 × 50 cm. cada una

Delaunay, Robert

París, 1885
Montpellier, 1941

Ritmo sin fin, 1934
Oleo sobre lienzo
208 × 51 cm.

Dibbets, Jan

Weert, Holanda, 1941
Vive en Amsterdam

Pintura de película: Jarrón negro horizontal, 1972
80 fotos sobre planchas de aluminio
24 × 19 cm. cada una, en conjunto 190 × 192 cm.

Dine, Jim

Cincinnati, Ohio, 1935
Vive en Londres

Gama de colores Romana, 1968
Lienzo, tornillos, cintas
2 piezas, 213 × 416 cm.

Fontana, Lucio

Santa Fe, Argentina, 1899
Comabbio, Milán, 1968

Concepto Espacial: Anhelos, 1961
Oleo sobre lienzo
73 × 54 cm.

Judd, Donald

Excelsior Springs, Missouri, 1928
Vive en West Texas y Nueva York

Sin título, 1966-68
Acero inoxidable
120 × 208 × 50 cm.

LeWitt, Sol

Hartford, Connecticut, 1928
Vive en Nueva York

Juego de 3 piezas 789 (B), 1968
Acero colorado y tiras de tessa
80 × 208 × 50 cm.

Lichtenstein, Roy

Nueva York, 1923
Vive en Southampton, Nueva York

Pintura modular con cuatro paneles N.º 1, 1969
Magua sobre lienzo
4 piezas, 137,3 × 137,3 cm.

Mack, Heinz

Lollar, 1931
Vive en Mönchengladbach

Cinco alas de un ángel, 1965
Aluminio sobre madera
200 × 103 cm.

Manzoni, Piero

Soncino, Cremona, 1933
Milán, 1963

Acromo, 1960
Tela cosida con color de fondo
80 × 60 cm.

Morris, Robert

Kansas, Missouri, 1931
Vive en Nueva York

Sin título, 1968
Cable de aluminio
92,5 × 360 × 360 cm.

Noland, Kenneth

Asheville, Carolina del Norte, 1924
Vive en South Shaftesburg, Nueva York

Línea de sombra, 1967
Acrílico sobre lienzo
217,5 × 610 cm.

Uecker, Günther

Wendorf, Mecklenburg, 1930
Vive en Düsseldorf

Gran espiral I (Negro) y II (Blanco), 1968
Clavos sobre lienzo y madera
150 × 150 cm. cada uno

Warhol, Andy

Pittsburg, 1928
Vive en Nueva York

80 billetes de dos dólares (anverso y reverso), 1962
Acrílico y liquitex sobre lienzo
210 × 96 cm.

Tejano-Retrato de Robert Rauschenberg, 1963
Acrílico y liquitex sobre lienzo
208 × 208 cm.

Dos Elvis, 1963
Acrílico y liquitex sobre lienzo
206 × 148 cm.

Arte Español Contemporáneo, 1973 *(Agotado).*

Oskar Kokoschka,
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1975 *(Agotado).*

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de Antonio Gallego, 1975 *(Agotado).*

I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975/76 *(Agotado).*

Jean Dubuffet,
con textos del propio artista, 1976 *(Agotado).*

Alberto Giacometti, con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976 *(Agotado).*

II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976/77 *(Agotado).*

Arte Español Contemporáneo, 1977. Colección de la Fundación Juan March *(Agotado).*

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977 *(Agotado).*

Marc Chagall, con textos de André Malraux y Louis Aragon, 1977 *(Agotado).*

Pablo Picasso, con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Josê Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977 *(Agotado).*

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977/1978 *(Agotado).*

Francis Bacon,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978 *(Agotado).*

Arte Español Contemporáneo, 1978 *(Agotado).*

Bauhaus, 1978
Catálogo del Goethe-Institut *(Agotado).*

Kandinsky, con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978 *(Agotado).*

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978/79 *(Agotado).*

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya, Grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo,
con textos de Julián Gallego, 1979 *(Agotado).*

V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979/80 *(Agotado).*

Julio González,
con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell, con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,
con textos del propio artista, 1980.

VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1980/81 *(Agotado).*

Minimal Art,
con textos de Phyllis Tuchman, 1981 *(Agotado).*

Paul Klee,
con textos del propio artista, 1981 *(Agotado).*

Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,
Catálogo del MOMA
con textos de John Szarkowski, 1981 *(Agotado).*

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,
con textos de Jean-Louis Prat, 1981 *(Agotado).*

Piet Mondrian,
con textos del propio artista, 1982 *(Agotado).*

Robert y Sonia Delaunay, con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre, 1982.

Pintura Abstracta Española, 60/70,
con textos de Rafael Santos Torroella, 1982 *(Agotado).*

Kurt Schwitters, con textos del propio artista, de Ernst Schwitters y de Werner Schmalenbach, 1982.

VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982/83 *(Agotado).*

Roy Lichtenstein,
Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart, 1983.

Fernand Léger,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1983.

Arte Abstracto Español,
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gallego, 1983.

Pierre Bonnard,
con textos de Angel González García, 1983 *(Agotado).*

Almada Negreiros, 1983,
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal *(Agotado).*

El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven, 1984,
con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.

Joseph Cornell, 1984,
con textos de Fernando Huici.

Fernando Zóbel, 1984,
con textos de Francisco Calvo Serraller.

Julius Bissier, 1984,
con textos del Prof Dr. Werner Schmalenbach.

Julia Margaret Cameron, 1984,
con textos de Mike Weaver *(Agotado).*

Robert Rauschenberg, 1985,
con textos de Lawrence Alloway.

Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,
con textos de Evelyn Weiss.

Xilografía Alemana en el siglo XX,
1985. Catálogo del Goethe-Institut *(Agotado).*

Arte Español Contemporáneo, en la colección de la Fundación Juan March, 1985.